



Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie

49 | 2014
Varia

Nathalie Kremer, Diderot devant Kandinsky — Pour une lecture anachronique de la critique d'art, Paris, Passages d'encre, « Trace(s) », 2013, 38 pages. ISBN 978-2-35855-087-1

Élise Pavy-Guilbert



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rde/5189>

DOI : 10.4000/rde.5189

ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 10 novembre 2014

Pagination : 303-304

ISBN : 978-2-9520898-7-6

ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Élise Pavy-Guilbert, « Nathalie Kremer, Diderot devant Kandinsky — Pour une lecture anachronique de la critique d'art, Paris, Passages d'encre, « Trace(s) », 2013, 38 pages. ISBN 978-2-35855-087-1 », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 49 | 2014, mis en ligne le 10 novembre 2016, consulté le 26 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rde/5189> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.5189>

Propriété intellectuelle

Nathalie KREMER, *Diderot devant Kandinsky – Pour une lecture anachronique de la critique d'art*, Paris, Passages d'encre, « Trace(s) », 2013, 38 pages. ISBN 978-2-35855-087-1.

Ce stimulant essai débute par la question volontairement anachronique : quelle différence entre *Le Bocal d'olives* de Chardin et la *Composition VIII* de Kandinsky ? Nathalie Kremer cite Diderot qui, s'approchant au plus près de la nature morte de Chardin, finit par ne plus distinguer que des lignes et des couleurs, presque comme s'il s'agissait d'une œuvre non figurative. Creusant le sillon de l'anachronisme, tracé notamment par Georges Didi-Huberman, elle voit dans le texte de Diderot une critique, moderne avant l'heure, de la peinture considérée comme un art abstrait. Nathalie Kremer renverse alors la logique attendue pour se « demander, si, dans l'effort même de la description d'un tableau, le critique ne détermine pas le développement de la peinture, en investissant la description de ce surplus, qui deviendra la source de conditionnement de la pratique » (p. 12). Elle rappelle les remarques de Diderot sur la magie de Chardin, sur les couches de couleurs et le geste du peintre qui transparaissent dans le célèbre tableau représentant *La Raie* ; mais aussi, à l'inverse, la déception du critique devant les natures mortes de Bachelier, Bellengé et Briard, qui manquent de *velouté*, de *vapeur* ou d'*écume* (p. 12-16) et empêchent le toucher par la vue. L'insistance sur la *touche* de l'artiste préparerait celle, ferme et manifeste, de Matisse, lorsqu'il copie justement le chef-d'œuvre de Chardin que Diderot invitait à imiter. Nathalie Kremer analyse le renouvellement de la conception classique de l'illusion, suscité par Chardin, qui tend à supprimer les limites entre l'art et la nature. Diderot découvre grâce au peintre la matérialité même de l'art, sa nature opaque et plastique. Les couleurs s'apparentent à des organismes vivants qui *transpirent*, *soufflent*, *respirent* et deviennent autonomes (p. 19). Paradoxe significatif : Diderot prend conscience de la picturalité de la peinture face à des toiles – les natures mortes – qui sont censées être les plus mimétiques. Comme en avance sur leur temps, les comptes rendus diderotiens pourraient décrire, plus parfaitement encore que les tableaux de Chardin, les toiles qui s'affranchissent progressivement de l'idéal mimétique, telle la *Nature morte aux oranges (II)* de Matisse. La démarche anachronique relie des arts contraires, ou plutôt héréditaires, l'art moderne des XIX^e et XX^e siècles – qui cherche à ne plus ressembler – et celui des siècles classiques – où la quête de ressemblance et l'illusion mimétique sont capitales, mais où la conscience de la matérialité de l'art s'aiguise et s'affine. Alors que l'art de Chardin est le plus transparent – imitant des fruits, des animaux ou des ustensiles de cuisine – il est marqué par la

griffe du créateur, présage de la modernité d'une « œuvre-signature » (p. 22-23). Nathalie Kremer justifie alors l'attention accordée à Chardin, précurseur de l'art non figuratif, mais elle remarque que la sensibilité diderotienne pour la matérialité de l'art apparaît en d'autres endroits critiques, dans les commentaires négatifs comme dans les comptes rendus élogieux. Diderot est partagé entre la transparence et l'opacité de la matière, entre l'idéal mimétique et l'appréciation du faire et de la technique. Quand il souligne que Chardin se contente d'esquisser, et de ne rien finir, qu'il loue les esquisses de Robert en vantant les mérites du *non finito*, qui titille l'imaginaire, il évoque déjà les propriétés de l'art moderne. Les toiles de Kandinsky font deviner un sens qui perce au travers des lignes et des couleurs. Et Nathalie Kremer de souligner que Diderot affirme aussi une émancipation de l'art comme quête de « la résonance intérieure de la forme » ainsi que le souhaitait Kandinsky (p. 27). C'est la matérialité de l'art, et son iconicité, qui finissent par primer.

Au terme de cette lecture anachronique, délicatement suggestive, on se plaît à s'interroger : le rapprochement élaboré concerne-t-il Chardin et Kandinsky, Diderot regardant Chardin et envisageant, même à plusieurs siècles de distance, Kandinsky, ou encore le critique interprétant Chardin et Kandinsky théorisant la pratique de son art, la spiritualité inhérente à celui-ci ? Plus encore, on s'ingénie à remarquer qu'il est finalement peu question de Kandinsky, ou plutôt qu'il est surtout question de Diderot devant Chardin, Kandinsky et les autres. Et l'on imagine de nouvelles enquêtes anachroniques : *Diderot devant Manet*, *Diderot devant Cézanne*, *Diderot devant Matisse* – d'ailleurs évoqué – ou encore *Diderot devant Bonnard*. Autant de peintres qui se sont emparés du genre de la nature morte pour mettre en valeur sa plasticité et sa picturalité. Est-ce la banalité et l'humilité apparentes du sujet, le dénuement et la simplicité de la nature morte qui incitent à la rêverie technique, et attirent l'attention sur l'essentiel, qui est la peinture elle-même ? Et ce lien tissé avec les modernes, est-ce Diderot qui aurait pressenti l'évolution de la peinture ou plutôt Chardin, Matisse et Kandinsky qui engagent la nature morte dans la voie de sa perfection (jusqu'à sa disparition ?) en la détournant de son sujet premier – peindre les choses – pour illustrer son objet primordial, l'étonnement devant le monde et la présence sensible comme expérience de l'art ?

Élise PAVY-GUILBERT